

personificar a ese narrador, pues no quiero dañarle al lector la sorpresa, cuando de un momento para otro se expresen literariamente esas voces. Al comienzo, en la segunda acotación, el amanuense escribe:

[...] Al costado derecho descubro una lujosa cama sobre cuyos secretos, amorosamente desordenados, reposan unos cuantos cojines de terciopelo. Pero la economía narrativa se impone: al centro, una mesa cubierta con un paño rojo [...].

En la VII parte dice el segundo narrador (o director de escena):

[...] Cuando por fin sor Juana se pone de pie ambas mujeres se funden en un abrazo largo y silencioso. La Virreina se marcha y sor Juana se queda mirando por la ventana. Transcurrido un rato, en el que las monjas guardan respetuoso silencio, sor Juana se dirige hacia la escalera, donde fija su atención en el amanuense, que en el rellano escribe sin cesar. La monja lo observa como si no lo hubiera visto antes pero las otras tres hermanas pasan a su lado, evidentemente sin reparar en su presencia [...]. Los seis personajes pasan al lado del amanuense, sin verlo ni verse, y mientras saquean a su antojo la celda de sor Juana monologan con evidente ignorancia de la presencia de los otros que, lentos y mudos, parecen islas en medio de la penumbra [...].

Al final de la obra Sor Juana se dirige al amanuense, a quien súbitamente increpa con insólita brusquedad, y es el segundo narrador o director quien describe la acción:

Sor Juana —¡Por vida vuestra, poned término ya a esa prosa insensata...!

El amanuense suspende su trabajo, levanta el rostro y clava sus ojos en los de sor Juana. ¿Cómo

definir la mirada de quien sabe que su amor jamás tendrá correspondencia ni su corazón sosiego? Se pone de pie, desciende algunos peldaños y desde la base de la escalera observa el mutismo de sor Edilma, sor Lucrecia y sor Leoncia, inmóviles pero como a la espera de algo inminente [...]. Transcurridos unos segundos, en la oscuridad sólo se advierte un lento tremolar de folios y la figura del amanuense, mudada en la de un gentilhomme alto y delgado, con gorgueras blanquísimas que destacan sobre el resto de sus negros atavíos, que se inclina sobre sor Juana, con su mano derecha apoyada en el corazón, como si saludara o fuese a morir de amor [...].

Este amanuense enamorado, colado en la celda de la monja, es el poeta santaferño Francisco Álvarez de Velasco y dado su origen, Moreno-Durán aprovecha para vehicular a través de ese personaje su característico cáustico humor. Describe a Santa Fe como un “páramo de donde Dios ha huido. Muy montaraces y silvanas son sus gentes”, donde abundan “bellacos y malandrines”; “se matan entre sí, como si nada”; “no hay cultura ni nada. Pero todos alardean de poetas”, y así otras sátiras más.



El personaje de la Virreina podría parecer teatralmente anodino, con su reiterada e inmodificada frase “¡Dios mío, cómo anda el clero!”, pero dada su intención contrapuntística y su carga crítica e irónica en el momento en que la dice, sería un interesante “problema” para cualquier actriz y para el director.

Además de lo anterior, otra característica de la obra es el lenguaje de época y el humor, que resulta del jue-

go de las palabras y de la oportunidad de las intervenciones de algunos de los personajes, quienes representan la visión laica y liberal de la obra.

MARINA LAMUS OBREGÓN

Ejercicio crítico teatral

Bogotá en escena.

Ensayos de crítica teatral

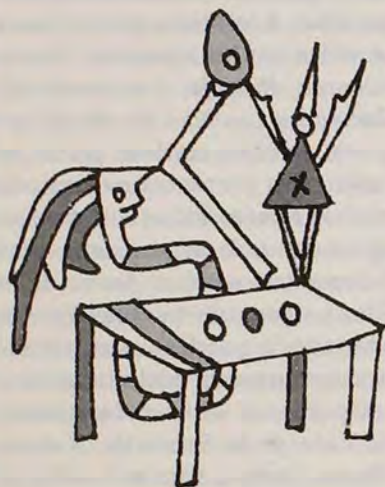
Varios autores

Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 2004, 68 págs.

Comienzo la reseña de este libro de pequeño formato retomando algunas ideas consignadas en el Prólogo, escritas por el entonces Gerente de Arte Dramático del IDCT, José Domingo Garzón, que proporciona algunas claves para entender los motivos por los cuales una institución del orden gubernamental se preocupa por estimular la crítica de las artes escénicas. Dice Garzón que “la presencia de una crítica del arte es necesaria e indispensable para reconocer las implicaciones inherentes a las obras y a los discursos formales que las explican o las sostienen”. Más adelante el prologuista, quien también es dramaturgo y director teatral, considera que la crítica debe “operar como mecanismo de cualificación de las prácticas artísticas”, con el objeto de alejar la disciplina crítica del autoelogio que “adormece” el desarrollo de una disciplina.

Quiero ampliar las anteriores consideraciones advirtiendo que este tema de la necesidad de crítica teatral ha estado a la orden del día en varios entornos del quehacer artístico. O mejor aún, del gremio teatral, pues varios de sus integrantes lo han debatido en conversaciones informales, en mesas redondas, en eventos académicos de festivales y en algunas publicaciones especiali-

zadas de teatro. Al respecto la conclusión es consensual y un tanto previsible: existe la necesidad de no dejar caer en el olvido la práctica crítica, bastante relegada de los diferentes medios de la comunicación periodística. Así que el presente libro se enmarca dentro de este ambiente y estas discusiones.



Después de las reflexiones de Garzón, que formaban parte del marco teórico de las bases sobre las cuales el IDCT convocó al concurso —Premio de Crítica Teatral 2004—, a continuación algunos apuntes acerca de la invitación a participar y la respuesta de los críticos bogotanos. Se presentaron once ensayos en total, se premiaron cuatro y uno de ellos recibió mención. Estos cinco trabajos fueron los publicados. Todos sus autores tienen amplio recorrido en el mundo teatral como artistas o escritores, o ambos a la vez, algunos con mayor experiencia que otros en el ejercicio crítico en publicaciones periódicas, como Enrique Pulecio y Jorge Prada. En esta reseña me voy a centrar en informar la perspectiva desde la cual cada crítico aborda su ejercicio; por tanto, voy a seguir el mismo orden del libro.

Jorge Prada Prada escogió *Mosca*, obra de Fabio Rubiano, adaptada por él del *Tito Andrónico* de William Shakespeare, representada por el Pequeño Teatro Petra, con dirección de Rubiano. Es un ensa-

yo de fácil lectura pues Prada no lo satura de tecnicismo y las alusiones a algunos filósofos y teóricos del teatro, están interpretadas por el crítico, evitando de esta manera las comillas textuales, que con frecuencia dan al texto cierto tono académico, innecesario en este tipo de escritos. Prada comienza ubicando al Teatro Petra dentro del contexto teatral nacional e internacional y orientando sobre algunas líneas de la actualidad escénica. Luego, en el análisis de la obra, Prada va del texto original de *Tito Andrónico* a la puesta en escena de Rubiano y al entorno social y político del país, en el exacto momento en que la obra se adapta y representa.

Enrique Pulecio eligió hacer la crítica a *El encargado*, la puesta en escena del director Ricardo Camacho, del Teatro Libre de Bogotá, escrita por Harold Pinter. Antes de abordar esta crítica específica, a manera de información para los interesados, quiero poner de relieve que, por lo general, Pulecio en su ejercicio crítico apunta a desarrollar la idiosincrasia y las características específicas de los personajes como seres de ficción. Esas peculiaridades que los hace únicos y los diferencia de otras criaturas inventadas por el dramaturgo de quien se ocupa, o por otros escritores dramáticos o narrativos. Para el montaje de Camacho, Pulecio establece una triada sobre la cual trabaja: autor, adaptación del lenguaje al medio (texto escrito), revelación de la estructura profunda y, por último, la escena (montaje, dirección, actuaciones, ritmo, personajes, planos simbólicos). Dentro de dichos parámetros es donde el crítico se instala, esto es, que Pulecio se mantiene en la estética de la adaptación y montaje, y su relación con el original.

Pulecio comienza la crítica de *El encargado* con información sobre el autor y el momento histórico en que compone la obra, la forma como crea sus personajes dramáticos, las características con las cuales los dota y todo lo relacionado con sus particularidades más profundas, esas que les imprimen personalidad teatral.

Después ilustra sobre la adaptación hecha por Ricardo Camacho, diferencias con otros montajes nacionales, la ruta escogida por el director para equipar de importantes conceptos la puesta en escena sin desvirtuar a Pinter. Este es uno de los aportes del crítico a la obra, desvelar los mecanismos utilizados por Camacho. Página notable es el análisis de la forma como los actores asumen su trabajo en el escenario, pues pocas veces en la crítica actual se tienen en cuenta, y cuando se nombra alguno es para alabar su trabajo con escuetas palabras.

Liliana Alzate inicia su crítica describiéndole al lector lo que ocurre en el escenario durante la representación de *Nayra. La memoria*, compleja obra de creación colectiva del Teatro La Candelaria. Esta descripción es indispensable, pues en ella sobresalen los lenguajes corporales más que los verbales, o como lo expresa la crítica: “todo aquello que no cabe en el diálogo, o que no puede expresarse con palabras, se muestra como una gran sonorización escénica, ya sea a través de los cantos, o bien de los medios expresivos escogidos”. En la obra, según Alzate, se explora el inconsciente colectivo de América Latina, está llena de simbolismos, de nuevas formas de relación con el público, de rupturas con las estructuras tradicionales del teatro sustentado en lo verbal, la forma de hacer teatro del grupo y el rompimiento del esquema tradicional de la sala. La crítica se detiene en el proceso interno del grupo cuando se planteó esta compleja propuesta, y va más allá del escenario para aportar su propia interpretación sobre el espacio escénico, lo simbólico, lo arquetípico y lo femenino en la obra de La Candelaria.

El siguiente ensayo es el escrito por el dramaturgo y director Juan Carlos Moyano, cuya estructura crítica se podría resumir en los siguientes enunciados: información sobre el entorno grupal en donde se monta la pieza de la cual él se ocupa: *Cuando el zapatero remendón, remienda sus zapatos*, escrita por Carolina Vivas, directora de Umbral Teatro;

análisis de los personajes y las formas de actuación del elenco, disposición escénica, música, iluminación, en fin, todo lo relacionado con las lógicas internas del conjunto y de elementos del montaje. El lenguaje del crítico es poético, sobresalen las metáforas impactantes (“es un drama de puntadas trágicas y salivazos sarcásticos”, por ejemplo) y califica varios aspectos del montaje. Es posible que Moyano, por ser uno de los directores más activos del teatro colombiano, no pueda evitar criticar a sus pares del pasado, esto es, los artistas anteriores a la década de los setenta del siglo pasado, como una reafirmación de algunos conceptos estéticos actuales.



El ensayo que recibió mención fue el escrito por Andrés Barragán Montaña sobre el montaje de *El encargado*, del Teatro Libre de Bogotá, versión de *The Caretaker*, obra de Harold Pinter. Así que en el mismo libro se pueden leer dos ensayos sobre el mismo montaje, redactados bajo diferentes perspectivas, lo cual beneficia al lector pues enriquece su información acerca del trabajo del director Ricardo Camacho y su grupo. Los siguientes son los parámetros sobre los cuales construye su crítica este autor: corta mención a los montajes del Teatro Libre de Bogotá; información sobre el autor y la obra; enunciación del tema central de la obra, su desarrollo y recepción; puesta en escena de Camacho. El plato fuerte del ensayo es la indagación sobre el trabajo de traducción y adaptación a la realidad colombiana de la obra. A partir de este importante elemento Barragán es-

tablece una serie de relaciones entre la obra y la sociedad.

Después de la anterior descripción sobre el contenido del libro, es una lástima señalar que a la edición le falta información relacionada con la obra sobre la cual cada crítico trabajó, como es: el nombre completo de su título, fecha de representación (cuando el crítico la vio), elenco del grupo que la representó, etcétera, pues el lector se encuentra en primera instancia con el título que el crítico escogió para su ensayo y después una corta biografía de la trayectoria académica o artística de éste.

MARINA LAMUS OBREGÓN

Amira de la Rosa

Amira de la Rosa.

Obra reunida (I): relatos, prosas, teatro.

Obra reunida (II): radiofonía, relatos infantiles, poesía, crítica

Enrique Dávila Martínez

(compilación e introducción)

Promigas y Editorial Maremágnum,

Bogotá, 2005, 2006, t. I, 558 págs.,

t. II, 557 págs.

No puedo esconder la emoción que sentí cuando tuve estos dos libros de y sobre Amira de la Rosa. Ambos tienen bellas carátulas, diagramación moderna, letra legible, índices de nombres propios y de títulos, cronología, fotos y caricaturas de la escritora en las cuales se puede apreciar su rostro juvenil y de madurez. Fui pasando las hojas con cuidado y complacencia, descubriendo los pequeños detalles que rematan cada capítulo. Me di cuenta que iba a poder enterarme de la vida y el trabajo de la autora que en vida fue lisonjeada y, al mismo tiempo, poco querida por escritores jóvenes de su época. Fobias, filias y otros comentarios sobre la literatura de la barranquillera, en una misma edición. Así como una breve, pero significativa información sobre las

escasas ediciones que se han hecho de su obra, cuya producción pertenece a diversos géneros literarios.

El primer volumen recoge la prosa y el teatro de la autora. Aquí se puede leer la novela *Marsolaire*, una serie de relatos y cuentos breves, recuerdos, estampas, descripción de paisajes y costumbres de diferentes regiones colombianas y de otros países, y traza los perfiles de algunas personas. Los títulos de las piezas teatrales son los siguientes: *Madre borrada*, *Piltrafa*, *Las viudas de Zacarías* y *Los hijos de ella*. El segundo volumen contiene piezas de radioteatro y otros textos para este medio; relatos infantiles, poesía, opiniones de la autora, entrevistas y comentarios sobre Amira de la Rosa y algunas de sus obras. En este apartado se pueden encontrar artículos escritos por intelectuales contemporáneos de la autora como Alfredo de la Espriella, Ramón Vinyes, Enrique Santos Castillo, de otros posteriores como Germán Vargas y actuales como Dora Cecilia Ramírez.

Este segundo tomo incluye, así mismo, un disco compacto en el cual se puede escuchar a Amira leyendo trece relatos suyos y un “mensaje a la mujer”. Son aproximadamente treinta minutos de una cálida voz, que fue bastante conocida por radio-escuchas de entonces, de Barranquilla y de Madrid (España), pues ella trabajó en este medio en programas culturales o haciendo la voz de alguno de los personajes de sus libretos. Es notable la bella prosa y la forma como la escritora lee el primer relato titulado: *El pelo de mi madre*. Algunas de estas grabaciones fueron facilitadas por la Biblioteca Luis Ángel Arango y por una pariente de la escritora, quien tenía un acetato de 33 rpm grabado en Madrid en 1955 con el sello Radio Guzmán. A propósito de la interpretación de personajes, la escritora también actuó en las tablas en algunas oportunidades, y en Colombia dirigió el grupo escénico que fundó para presentar sus obras teatrales en Barranquilla y a lo largo de la costa Atlántica.